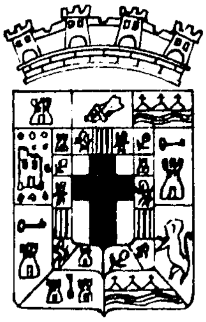
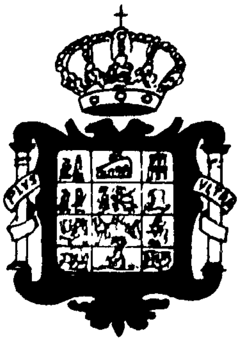
EL CORPUS CHRISTI: FIESTA BARROCA EN CUZCO

Jorge Bernales Ballesteros



ALMERIA



CADIZ



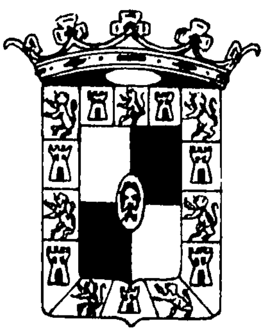
CORDOBA



GRANADA



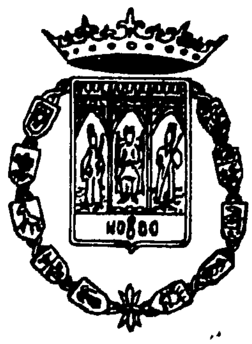
HUELVA



JAEN



MALAGA



SEVILLA

Esta conmemoración religiosa en la antigua capital de los incas ha sido y es motivo de diversos estudios; se han ocupado de ella antropólogos, sociólogos, folkloristas y también historiadores del arte; y, sin embargo, aún no está hecha la historia de una de las más hermosas manifestaciones de ese profundo de mestizaje en el cual anida la esencia del Perú actual.

Nos habría gustado hacer esa historia, pero creemos con honestidad que no es factible acometerla sin antes efectuar una exhaustiva revisión de las fuentes documentales, artísticas y literarias; de todo esto poseemos algún material, pero no es completo; por ello nuestro intento se va a limitar a ofrecer solamente unas cuantas notas históricas y estéticas, las que, tal vez puedan ser aprovechadas en una futura historia de esa festividad cuzqueña.

Son muchos los aspectos que ofrece el Corpus en Cuzco, pero vamos a destacar su carácter básico de fiesta, en la cual están probablemente mezcladas categorías que pertenecen a lo sagrado y a lo profano, como antes ocurrió en Sevilla [1]. No debe sorprendernos esta consideración de ver el Corpus cuzqueño como producto de esa síntesis; en realidad es aun mucho más complejo, por cuanto hay connotaciones que parecen remitir a soterradas vivencias de viejos cultos anteriores, si bien esos sentimientos afloran con maneras que no pueden ser medidas con mentalidades occidentales. Empero, no es esto lo que ahora nos interesa resaltar; insistimos en nuestro punto de vista de que lo importante del Corpus es el ambiente de fiesta excepcional en Cuzco y sobre todo durante el período barroco que fue el de su esplendor. Es evidente que en esa época también pudo realizarse esta celebración —perfectamente dirigida— con fines de persuasión popular; pero ello debió ser más ostensible en la fase anterior (siglo XVI y primera mitad del XVII), la que podríamos considerar como la de introducción y asentamiento primero de la nueva religión; el posterior momento, fue el de madurez, y coincide plenamente con el barroco. Por lo demás este período muestra en la historia hispánica la unidad de una sociedad sin quiebros ni fisuras en todos los estratos y categorías, desde el noble hasta el esclavo, todos eran fieles a la Corona y al Iglesia [2]; pero como bien se sabe esta unidad se rompió en el último tercio del siglo XVIII americano. De modo que después de 1650 y hasta 1770-80 más o menos, podríamos situar los años que corresponden a los del apogeo de la mencionada festividad.

Afortunadamente hay testimonios literarios y documentales de esta celebración; mas, la que mejor ilustra nuestra hipótesis de considerar el Corpus cuzqueño como máxima expresión de la fiesta barroca y mestiza en América, es la serie de cuadros dedicados a este tema que debieron pintarse en torno a los años de 1680 a 1685 y que se guardaron durante años en la parroquia local de Santa Ana. El estudio de esta serie será nuestro cometido principal, pues son muchos los datos y elementos que proporcionan los quince lienzos que componen el ciclo para corroborar la hipótesis propuesta. Es visible en las diferentes escenas de la serie la religiosidad popular de la época, pero no es menos cierto que igualmente se aprecia que hay en los personajes que animan los cuadros, una especie de necesidad vital de los hombres de todo tiempo de apartarse de la lógica y ficticio de lo cotidiano para liberarse mediante la fiesta. Cuzco, pese a su aparente tristeza y silencio, esconde un alma barroca y ha sido, lo es incluso ahora, teatro propicio para todo género de festividades y vanidades humanas.

Las notas recopiladas podemos circunscribirlas a tres apartados que los que exponemos a continuación.

I. Orígenes de la festividad

Ni los más connotados historiadores cuzqueños hacen referencias concretas a los comienzos de esta celebración en el calendario litúrgico de la ciudad, pero hemos conseguido tener algunas escuetas referencias documentales en el Archivo General de Indias; en uno de

los legajos de la Sección Audiencia de Lima, dedicado a correspondecia con prelados, hay unas cuentas de la catedral de Cuzco en las que se dan cifras de gastos motivados por la festividad del Corpus —monumento, cera, flores, cortinajes, músicos, baile de seises, etc.—; dichas cuentas competen a los años de 1610 a 1616 y traen recuerdos del ceremonial dispuesto para la Metropolitana de Lima desde los días del Arzobispo Lobo Guerrero (1607-1622), según modelos tomados a su vez del ritual de la catedra de Sevilla. Sin embargo, en Cuzco no hemos podido comprobar en noticias eclesiásticas ni gremiales, la presencia de la tarasca, de cabezudos y otras figuras de deformes que sí figuraron en el Corpus limeño al igual que en el de Sevilla, todo lo cual fue suprimido por Carlos III en 1780.

Como bien se sabe la fiesta dedicada al Corpus Christi nace en la Italia medieval (1264) y pronto se expandió por Europa al ser confirmaba en 1317 por Juan XXII como festejo de carácter procesional. En Andalucía debe conocerse desde fines del s. XIV o primeros años del XV, si bien en Sevilla sólo hay constancia documental que se festejaba con juegos por los años de 1426 [3] y ya con cierta brillantez en 1454 [4]. Lo que no quiere decir que no existiese antes de estas fechas.

Es evidente que llega a tierras americanas con los conquistadores, pero los primeros tiempos no debieron ser muy propicios a la realización de magnos cortejos procesionales. Con toda probalidad la fiesta religiosa del Corpus en varios lustros del s. XVI americano debió limitarse a comunidades religiosas —lo que ha subsistido en algunos conventos— y escaso número de cristianos viejos que se habían trasladado a esas comarcas. Como es de suponer las tareas de evangelización de la población autóctona eran mucho más urgentes en una primera fase, pero en una segunda e inmediata la participación en el culto y deslumbramiento a través del rito tenían que ser piezas importanes de tener en cuenta. Además, y esto no debe perderse de vista, después de Trento la festividad del Corpus encerraba para Europa un sentido de triunfo de la Verdad sobre la herejía, lo que por extensión se aplicó en América a las viejas idolatrías.

La capital del extenso virreinato del Sur, la ciudad de Los Reyes, de población peninsular y criolla, implantó en su templo catedralicio un calendario litúrgico similar al de Sevilla y por ello ya en los años de la década de 1580 la procesión del Corpus Christi era uno de los festejos de importancia. Las demás ciudades del virreinato procuraron imitar a la capital en casi todas sus realizaciones, y es de suponer que, en el caso de Cuzco, en torno a los años de 1600 estuviese ya implantado un ceremonial parecido al limeño, si bien el esplendor de la gran procesión cuzqueña se fue gestando a lo largo del s. XVII para alcanzar su máximo apogeo en los años del «barroco Mollinedo», o sea en el último tercio de siglo, cuando la diócesis fue gobernada hábilmente por el famoso obispo madrileño don Manuel de Mollinedo y Angulo (nombrado el 23 de noviembre de 1673, entró en su ciudad en 1674 y en ella murió el 26 de septiembre de 1699).

Es sintomático que el marco del festejo fuese la actual plaza mayor o de armas, la vieja «Wakaypata» del período prehispánico, gran explanada o «cancha» del urbanismo incaico que, según descripciones de cronistas, estaba rodeada de huacas —lugares o montículos sacros— entre los que destacaba el Sunturhuasi, santuario sobre cuyo solar se eleva hoy el Sagrario de la Catedral, comunmente llamado iglesia del Triunfo. El mismo nombre : Wakaypata, evoca el lugar como el de las lamentaciones, donde se lloraba, pues ahí se reunía la población para implorar con llantos a sus divinidades que fuesen benignas y ahuyentasen los fantasmas del hambre, la sequía o la guerra. Ese mismo y amplio espacio, cercado por edificaciones cristianas armoniosamente soportadas por los vetustos muros incaicos, sirvió de escenario para el triunfal paseo del Cuerpo de Cristo como Dios triunfador. Si en cualquier otro lugar del imperio hispánico el festejo tuvo obligados visos de solemnidad y dignidad apropiados a tan excelso motivo, en el caso de Cuzco, el antiguo «ombligo del mundo», el Corpus

tenía necesariamente que ser más fastuoso que en ninguno, más testimonio de ser el desfile apoteósico del Dios verdadero y vencedor de las añejas idolatrías. Por ello en el corazón de la ciudad y en el centro del imperio, esta festividad tuvo desde sus comienzos una brillantez que opacó la de todas las demás poblaciones americanas. No es insólito comprobar, según testimonio de cronistas recogidas por A. Barrionuevo [5], que el primer Corpus de Cuzco fue tan sonado que acudieron 117 imágenes de patronos de comunidades indígenas, venidas algunas desde regiones tan remotas como «La Peregrina» de Quito, San Lorenzo de Tucumán o la Virgen de Cocharcas de la no muy cercana sierra de Huamanga, lo que no se volvió a repetir, aunque se consiguió el efecto de hacer minúsculo cualquier festejo pagano. Paradojicamente quienes más contribuyeron a esa solemnidad y pompa fueron los nativos de todos los sectores sociales; probablemente incitados o dirigidos en los primeros tiempos, pero después las iniciativas han sido y son exclusivamente suyas.

José Sabogal, artista y crítico de arte peruano, ha sugerido la tesis de una posible identificación por parte de la población indígena entre la festividad cristiana del Corpus y el festejo incaico del solsticio de invierno (Inti Raymi) que más o menos suelen estar cerca en fechas y, a veces, hasta coinciden [6]. Es de tener en cuenta que probablemente la fiesta del Inti Raymi por entonces no debía ser tolerada como ahora que se celebra cada 24 de junio en la explanada que hay delante de los muros de la fortaleza de Sacsahuaman, en las afueras de la ciudad, si bien la «mise en scéne» que se suele montar parece que tiene poco que ver con el ritual incaico. Volviendo al período virreinal puede admitirse que en ese solsticio, que marca la mitad del año, no existiese por entonces ninguna otra festividad cercana que no fuese la del Corpus, y entra dentro de lo presumible una asimilación indígena entre el sol y el ministerio del cuerpo radiante de Cristo, lo que parece comprobarse por otras composiciones iconográficas que se ven en diferentes muestras del barroco mestizo andino, brillantemente estudiado por los señores Mesa y Gisbert [7].

En varios legajos conservados en el Archivo General de Indias, referentes a extirpaciones de idolatrías, hemos visto testimonios de esas asociaciones entre antiguas creencias incaicas con santos y ritos cristianos; lo que no es de extrañar, pues similar simbiosis se operó muchos siglos atrás en el proceso de cristianización de la Europa pagana. A. Barrionuevo también ha reparado en estas identificaciones y estima que algunos de los viejos ídolos fueron revestidos con atuendos y símbolos de los nuevos santos hispanos [8], como es el caso de Santiago, asociado al rayo y que precisamente en el cortejo cuzqueño del Corpus ocupa un lugar destacado, pues según creencias de la época, tuvo una intervención decisiva para que dicha capital no se perdiese para la corona española y volviese a caer en la idolatría, cuando la sublevación y cerco de Manco Inca en 1536.

Desde sus comienzos la fiesta del Corpus en Cuzco revistio dos caracteres que ha conservado hásta nuestros días, uno es la de apoteosis de todas las fiestas locales —civiles y religiosas— por estar dedicada a la presencia verdadera de Cristo en la Eucaristía y vencedor de los ídolos andinos; el segundo carácter es el de concentración de todos los pobladores de la comarca que acuden con sus santos patrones a realzar la ceremonia litúrgica en la catedral y posterior desfile por las plazas —mayor y del Cabildo—. Ello coincide con una doble organización visible en muchas ciudades del imperio hispánico, caso de Sevilla, Ciudad de México, Lima, etc., en las que por una parte se daba una preparación de tono oficial y coordinada entre los Cabildos —eclesiástico y civil—, los que corrían a cargo de los cultos, octava, arreglo especial del templo, casas consistoriales y funciones teatrales; por otra parte, y de forma paralela, los gremios y corporaciones de diversa índole (de comunidades religiosas, hermandades, cofradías, etc) se encargaban de montar arcos triunfales, altares, carros alegóricos, acudir con sus patronos e insignias a los cultos e incluso costeaban las actuaciones de músicos, danzarines y comparsas, además de luego celebrar en sus respectivos barrios y

atrios de las parroquias, sus correspondientes «Corpus» pequeños, lo que aún subsiste en Cuzco.

De modo que no se trató de una fiesta local que reuniese a todos los sectores sociales, gremios y parroquias de la ciudad, sino de una concentración regional; muchas veces esta fue obstaculizada por la agreste geografía de la comarca, pero se ha celebrado casi ininterrumpidamente, salvo breves paréntesis de catástrofes y guerras. En todas las ocasiones hay noticias de que el festejo aglutinaba a los distintos estamentos de la zona y lograba transformar la vieja capital en escenario aulico para la celebración más importante del año, lo que también llegaba a la catedral, pues era revestida con adornos apropiados durante los cultos y octava, como sinónimo de algo especial.

Esta fiesta es la de la apoteosis de Cuzco cristiano, más bien mestizo, pues en las entrañas de los pobladores reviven ancestros no desaparecidos, a pesar del transcurso de los siglos. El espacio central de la urbe es el mismo, el Wakaypata, pero ha dejado de ser un lugar de lúgubres llantos, por cuanto el Corpus cuzqueño fue y es alegre, tremendamente pictórico y festivo; tiene ciertos aires de feria, pues en la sensibilidad india —y en ello coincide con la andaluza— la solemnidad va siempre asociada a la música, la danza, la bebida y la comida; es, en resumidas cuentas, la fiesta por antonomasia. Esto no ocurre en los días en que Cuzco rinde culto a la austera imagen del Cristo o «Taitacha» de los temblores, crucificado de gran fervor indio a quien se tiene especial devoción popular para proteger a la ciudad de las calamidades y terremotos; aquí sí que hay plañideras y compostura de los hombres, y quizá con ciertos vestigios reverenciales que parecen evocar las ceremonias narradas por los cronistas.

II. La serie de pinturas de la parroquia de Santa Ana

Las referencias documentales a la procesión del Corpus cuzqueño son muy escuetas; lo mismo los contratos de obras destinados a embellecer el marco urbano por el que desfilaba el cortejo; pero por fortuna se conserva esta serie pictórica dedicada al tema en cuestión y es la mejor fuente para el conocimiento del esplendor barroco que alcanzó dicha festividad religiosa en el Cuzco virreinal; en ella se encuentran efectos escenográficos, pomposo ritual litúrgico y participación activa de todos los estamentos de la ciudad.

La serie de quince lienzos está hoy repartida, doce se conservan en el museo arzobispal de Cuzco y tres en la colección Peña Otaegui de Santiago de Chile. Todos son de regulares proporciones (2 m. de alto por 2,5 m. de largo más o menos) y de tonos rojizos. En distintas ocasiones se han ocupado de ella diversos autores [9] y gracias a estos estudios se sabe que la serie debió pintarse por los años de 1680 a 1685, pues en el cortejo procesional figura el obispo Mollinedo, presente en la ciudad desde 1674, y se ve en el entorno de dos de los altares el retrato de Carlos II joven, además de exhibir los personajes encumbrados la vestimenta correspondiente a ese reinado.

Las pinturas debieron ser donadas en tiempos remotos a la parroquia de Santa Ana; esta iglesia fue edificada a mediados del siglo XVII sobre una colina en el barrio incaico de Karmenka; en ella estuvieron los cuadros sin correlación ninguna, colgados en diferentes sitios y con gran descuido, al extremo de que desaparecieron tres de los quince lienzos en los primeros lustros del presente siglo.

Después de esta fecha fueron estudiados por Uriel García quien los consideró como obras del pintor Alonso de Alas y Valdez, según él, autor de la serie dedicada a la vida de San Pedro Nolasco en el claustro del convento de La Merced de Cuzco [10]; aunque basaba toda su hipótesis en el parecido que ofrecían algunos de los lienzos de Santa Ana con el citado ciclo

mercedario, advertía con acierto el historiador cuzqueño que debían de haber intervenido más de un artista en la realización de los lienzos, lo que por lo demás es visible en el desigual estilo y grafismo que exhiben.

Los autores de esta serie encajan estilisticamente dentro del círculo de los artistas seguidores de Diego Quispe Tito (hacia 1611, después de 1681) como han sugerido los historiadores Mesa y Gisbert [11]. Efectivamente hay rasgos que proceden de las fórmulas manieristas utilizadas anacronicamente por Quispe, como son los personajes de primer plano que aparecen con tan sólo medio cuerpo y de espaldas o de perfil; también es frecuente la inclusión de papagayos de grandes dimensiones como los que emplea Quispe para enriquecer sus composiciones, o escenas anecdóticas que mantienen ese gusto por lo pintoresco tan propio de su estilo, pero carecen de la maestría del afamado pintor indio del pueblo de San Sebastián. En él fue usual la habilidosa utilización de grabados europeos —flamencos y venecianos—, pero interpretados con rico colorido y personal sensibilidad de exclusiva ascendencia cuzqueña; lo que, como se puede apreciar, tuvo secuencias en la pintura local de ese siglo XVII. Es pues posible considerar el momento de Quispe Tito como uno de los más interesantes y coherentes en la evolución estilística de la escuela cuzqueña, y ello sin duda será debidamente tratado por los historiadores ya citados, José de Mesa y Teresa Gisbert, quienes anuncian una inminente y nueva edición de su ya clásico libro sobre la pintura virreinal de Cuzco.

De modo que el problema de autor o autores no lo tratamos por cuanto no compete a nuestro cometido; baste simplemente aceptar la tesis propuesta por los historiadores señalados y reiterar las dudas expuestas por Martín Soria y Mariátegui Oliva con respecto al hipotético Alonso o Alvaro de Alas y Valdez, pintor que, caso de comprobarse su relación con esta serie, habría que considerarlo como un artista seguidor de Quispe Tito. Tampoco es desdeñable noticia la que, igualmente, vincula a los responsables del ciclo de Santa Ana con los autores de los lienzos históricos que se conservan en la iglesia cuzqueña de la Compañía referentes al matrimonio del capitán Martín de Loyola, así como de otro cuadro de similar tema del beaterio de Copacabana de Lima.

Repetimos que el valor que más nos interesa ahora resaltar en la serie cuzqueña es el de su carácter documental como testimonio de unas formas de vida que coinciden en todo con las del barroco hispánico. En los cuadros se ven partes del urbanismo y arquitectura locales no reflejados con tono minucioso, pero muy próximos a la verdad; son escasas las libertades que se toman los autores, y, en todo caso, parecen más hijos de deseos de simplificar —adornos y elementos de portadas, por ejemplo— que intenciones de adulterar el marco por donde cursa solemne la procesión. Son y tienen un carácter de crónicas, como las pinturas venecianas, pero con las lógicas distancias de técnica y estilo. Los cuadros cuzqueños presentan figuras y temas yuxtapuestos, falta de perspectiva y manifiesta carencia de profundidad espacial; abundan en el regusto por el detallismo áureo de trajes y alhajas, casi de ascendencia bizantina, pero combinados con un afán realista en rasgos faciales y expresiones intensas. Son marcadamente arcaizantes e incorrectos; es posible, incluso, que no faltaría un crítico occidental que los tachase de primitivos o medioevales, y, sin embargo, son barrocos, porque responden a un concepto y espíritu que se hallan por encima de las etiquetas elaboradas en función de elementos, técnicas y cronologías europeas que sirven de muy poco para una correcta interpretación del arte hispano-americano.

No resulta aventurado sacar conclusiones de las formas de vida de la sociedad cuzqueña mediante la observación de las diferentes escenas de los cuadros; tampoco con respecto a los tipos humanos, los que con sus actitudes y vestimentas indican los sectores raciales y sociales a los que pertenecen; en esta faceta es tan rica y variada la serie que se ven personajes

que van desde el aristócrata peninsular, criollo e indio-cacique de trajes principescos, hasta el artesano mestizo, pueblo indio con vestidos de fiesta y negro esclavo de casa principal.

Las comunidades de religiosos desfilan bajo sendos arcos de triunfo con decorados que aluden a la Eucaristía y delante de altares de plata con espejos, tapices y cuadros. No faltan retratos de algunos de los frailes más conocidos en la ciudad, pero en buena cuenta de lo que son testimonio es del asentamiento y poder en Cuzco de las respectivas órdenes religiosas, de lo que son expresivos los numerosos componentes, riqueza de ornamentos, insignias que portan servidores o sacristanes y cierto intento pueril, por parte del artista, de conceder a determinados religiosos un aire solemne y hasta majestuoso en los movimientos pausados y pesadas caídas de las túnicas o capas de sus hábitos.

La vida laboral está igualmente presente gracias a los mencionados altares, pues se hallaban a cargo de los diferentes gremios locales; en esta tarea hubo hasta una especie de competencia por destacar en suntuosidad y novedad. La serie es expresiva de las numerosas piezas de arquitectura efímera que adornaban la plaza mayor y la vecina del Cabildo por cuenta de los gremios; pero de ello hay también testimonios documentales que ilustran perfectamente ese afán de embellecimiento escenográfico de la urbe de estirpe y conceptos barrocos, exhiba los documentos que exhiba, pues confirieron a la ciudad, durante esos días, el aire de fiesta máxima dentro del abultado calendario de festivos religiosos y civiles que por entonces existían. Esa competencia gremial por destacar en el arreglo de sus altares se mantuvo durante largos años y fue en buena parte la que motivó el colorido y riqueza de esta celebración. Hay referencias documentales del siglo XVIII que recogen esas preocupaciones, pero con toda seguridad proceden de siglos anteriores; se conocen los contratos que ha transcrito Cornejo Bouroncle [12], pero es evidente que en los archivos cuzqueños habrán múltiples datos de esta naturaleza, pues terminaron por crear un oficio que aún subsiste, el, de «altarero», mezcla del ensamblador o retablista peninsular, pero con habilidades para efectuar también labores en vidrio, espejos, plata, pintura y dorado; y todo ello con carácter efímero, pues no se consideraba de buen gusto, ni digno siquiera, el volver a utilizar un altar o cuadro de años anteriores, aunque al parecer se salvaron de estas exigencias los frontales de plata y los espejos, los primeros por su alto costo y los segundos por su relativa escasez en la comarca cuzqueña. Conviene advertir que los programas iconográficos de los arcos cuzqueños no fueron de grandes complicaciones como los que, por ejemplo, se dieron en Sevilla [13]; por el contrario, se abusó de la presencia de arcángeles y demás jerarquías celestiales como miembros que custodiaban la representación de las Santas Formas y, en todo caso, se prefirió la superlativa riqueza de frontales, candelabros, jarras, peanas y marcos de plata labrada. El concepto de deslumbrar, puede decirse que primó sobre el de profundos programas iconográficos de significado teológico.

A esta participación activa de los pobladores de la ciudad se unieron los curas párrocos y mayordomos de hermandades, no sólo de la capital, sino también de los vecinos pueblos, tanto de mestizos como de indios. En esa fecha acudían a la catedral los santos patronos de cada una de las parroquias cuzqueñas y los de las localidades de San Sebastián, San Jerónimo, Santiago, Porhoy, Oropesa, Pisac, etc.; después de las ceremonias u oficios salían en la procesión en sitios correspondientes a sus respectivas antigüedades. Como es de imaginar, la participación en el cortejo procesional fue ocasión para que tales comunidades compitieran en riqueza y originalidad. Fue proverbial en el siglo XVIII el caso de Santiago, efigie que durante el recorrido cambiaba tres veces de cabalgadura y monturas adornadas con oro y plata.

En esta celebración magna del calendario litúrgico cuzqueño durante los años del barroco se ve perfectamente incorporado al aborigen, quien, como artesano y agremiado o miembro de corporaciones parroquiales, hizo posible el marco por donde transcurría el cortejo. En estas ocasiones los caciques —y miembros de la casa real incaica— vestían ricos

atavíos incaicos con emblemas de realeza y algunas adiciones hispanas; en otros casos aparecen con vestidos de fiesta que se adornan con vistosas plumas; en las escenas de primer plano y medias figuras se ven simplemente indios del pueblo que contemplan los desfiles, pero correctamente vestidos y con tocados de fiesta, pues son los «chucllus», especie de gorros tejidos con lanas de vivos colores; los ropajes son de modelos peninsulares y similares a los de otros personajes —mestizos, criollos, hispanos e incluso algún extranjero estrafalario— que alternan sin aparentes diferencias en esa zona popular.

Los donantes aparecen retratados de distinta forma, unos presiden representaciones y otros, con fórmulas de abolengo medioeval, aparecen de medio cuerpo y en los ángulos inferiores de los lienzos. Teresa Gisbert identifica al cacique Baltasar Tupa Puma, noble indio que va presidiendo el trono de «La Linda»; al cacique Carlos Guaynacapac, descendiente del Inca Sairi Túpac, delante del carro de San Cristóbal [14]. También es visible la presencia de otros caciques que presiden representaciones, pero no se ha podido reconocerlos hasta ahora. Hay dos mujeres que aparecen como donantes en medias figuras; una está en el cuadro del cortejo de los jesuitas y otra en el de la procesión del palio en la plaza; ambas son indias, pero la primera es la que luce atributos reales como el «tupu» (alfiler y broche indio de plata con piedras), que sirve para unir el manto o «illiclla», mientras que la del segundo cuadro viste ropas monjiles. El último personaje que está retratado como donante se encuentra en el cuadro número 15 de nuestra ordenación y está también colocado de forma arcaizante.

Es fácil barruntar que un encargo pictórico de esta naturaleza debía ser de elevado costo y probablemente repartido el importe total entre los caciques principales, o sea, indios nobles acostumbrados a participar en ese importante cortejo anual y que, presumiblemente, deseaban dejar constancia de esas ceremonias. Por lo demás, la festividad había alcanzado altas cotas de esplendor en los años de gobierno del Obispo Mollinedo, lo que ayuda a fechar la serie poco después de 1680, cuando el prelado dirigía hábilmente la diócesis unos ocho o diez años, suficientes como para que sus dotes de buen gobierno empezaran a dar frutos.

Teresa Gisbert llama la atención sobre otra serie pictórica de Cuzco, la del templo del triunfo, que se sabe data de 1732; en ella los personajes indios van vestidos a la española [15] y no hay en general el boato que se ve en la serie anterior, si bien la temática es distinta. En los cuadros de Santa Ana, las desdichas y callados sufrimientos de un pueblo vencido están sugeridos, ocultos, pero se presienten en rasgos y miradas de melancolía; lógicamente triunfa el clima y ambiente de fiesta, y a ella tienen acceso los hombres de todos los tiempos y situaciones, incluso los que podíamos considerar desposeídos de la fortuna, pues la fiesta es para todos y a ella se entregan como si se tratara de una evasión de los rigores cotidianos.

La ordenación de los cuadros de la vieja parroquia de Santa Ana ha sido motivo de sendas páginas escritas por Uriel García y Mariátegui Oliva; son intentos de sumo interés y respetables por las respectivas ópticas de cada autor, pero nuestro cometido es el de examinar los cuadros bajo una perspectiva de crónica o testimonio de la época barroca. Según este criterio vamos a numerar los lienzos de acuerdo, tal vez, a un orden algo arbitrario, y que no consideramos en modo alguno definitivo, pero sí útil para dar idea de lo que era el ceremonial en un cortejo procesional; además, en este caso era obligado tener en cuenta —en cada representación— los conceptos de rango, antigüedad y jerarquía, imprescindibles en todo desfile. Ello no descarta la utilización de un posible significado simbólico, pero de siempre en estas ordenaciones procesionales han primado, y mucho, las vanidades humanas, y los conceptos de jerarquía se han impuesto en más de una ocasión a los más severos programas iconográficos. Motivaciones todas que tienen sus raíces en las organizaciones de cortejos peninsulares. Según estas premisas, el orden de los cuadros podría ser el siguiente:

1. *Altar de la Cena.* Puede ser el lienzo que alegóricamente preceda a toda la serie, tanto por la representación de la institución de la Eucaristía (lám. 1), como por el cuadro de la parte

superior en que aparecen la Sagrada Forma reverenciada por un pontífice y un monarca, en clara alusión a la hegemonía de Cristo sobre la Iglesia y las monarquías. Es un lienzo en el que aparece un altar de plata con los citados temas, los que se completan con figuras de santos y arcángeles que suelen disponerse en los programas iconográficos hispanos que exaltan la Eucaristía en los años del barroco. En la parte inferior se ven jarrones de rosas de pasión y azucenas que son emblemas del amor y la pureza. Es el único lienzo sin personajes.

2. *San Juan Bautista y San Pedro.* Delante del convento e iglesia de La Merced se levanta un altar con frontales de plata y un arco bajo el cual discurre un cortejo de personajes desconocidos que acompañan las efigies de San Juan Bautista y San Pedro que parecen provenir de la vecina parroquia de San Pedro, ya erigida pero aún sin construir el actual templo. La imagen de la Virgen que corona el altar es, tal vez, la Asunta patrona de la Catedral, aunque bien puede ser una Inmaculada Concepción. Son de particular interés los seis arcángeles de largos faldellines y tocados de plumas, de aspectos cuasi-incaicos y que flanquean el trono de la Señora. En la parte superior se ven cuadros de cuatro santos, se distinguen a San Ignacio y a San Jerónimo. Los espectadores son de medio cuerpo y entre ellos destaca uno de rostro moreno, barbado y cubierto con gran chambergo que parece un retrato. Es de los más flojos de la serie.

3. *Santiago.* Carro triunfal del Apóstol Santiago, pionero de entre los santos con culto en Cuzco y a quien se debía, según tradición, el que la ciudad no volviese a la idolatría en 1536. El carro es de los más sencillos y va precedido por un cacique con atributos de la realeza incaica; lleva cortejo y manguilla parroquial. El Apóstol viste de blanco y está de pie sobre peana dorada, sin caballo como fue posteriormente representado en el siglo XVIII. Delante del Santo hay una figura, a menor escala, que es un personaje sedente, barbado y en actitud de escribir en un libro sobre una mesa; podría ser San Jerónimo, aunque no se distingue bien. En el frontal del carro, en una especie de proa, está figurado el becerro de oro, en posible alusión a las antiguas idolatrías extirpadas por la espada —que porta Santiago— y la Fe de Cristo que con el Apóstol llegó a estas tierras.

4. *San Sebastián* (lám. 2). Es uno de los más suntuosos carros, tanto por su forma aparatosa de proa de galeón, como por la complicada peana sobre la que descansa la figura del Santo en la que no faltan columnas salomónicas y ménsulas con espirales. El carro se halla dorado y se adorna con pequeños incensarios de plata. La figura de San Sebastián es parecida a la que hiciera del Santo el pintor Diego Quispe Tito, pues adopta similar postura manierista el Santo mártir e igualmente el árbol al que está atado se decora en su copa con exóticos papagayos. Es importante tener en cuenta estas semejanzas de la serie de Santa Ana con el estilo o formas de Quispe Tito —vecino de la parroquia y pueblo de San Sebastián—, pues nos muestran a los autores como buenos conocedores del arte del célebre maestro indio y tal vez miembros del grupo de pintores que colaboraron en su taller, sito en ese pueblo de los extramuros de Cuzco.

Preside el carro un cacique que puede ser el de esta localidad; va vestido con rico «uncju», llautu o tocado de encajes flamencos en las mangas. Detrás del carro aparecen los mayordomos y miembros de la parroquia con manguilla y ciriales. Las tonalidades son también de tendencias rojizas, pero en los balcones hay colgaduras de colores azul y verdosas que rompen un poco la monotonía de la serie.

5. *Virgen de Belén* (lám. 3). Es uno de los mejores lienzos de la serie y expresivo del barroquismo que debía animar la célebre procesión cuzqueña como un espectáculo de luz, color, olor y sonidos. En este carro dorado y decorado con arcaicas composiciones va la Virgen a «Mamacha» de Belén, procedente del populoso barrio de ese nombre. También se ha querido identificar este carro como el de «La Purificada». La imagen está recubierta de vestidos bordados en oro y toma un aire casi refulgente, pero estática y mayestática como icono

bizantino. Acompañan a la efigie, músicos y niños que cuidan de los incensarios o gran pebetero de mirra que trae ciertos recuerdos de las antiguas «rocas» o plataformas con ruedas que en los cortejos medioevales del Corpus llevaba imágenes y servidores que lanzaban luces, incienso y recitaban versos alusivos; en otras ocasiones iban montados en dichas «rocas» niños vestidos de ángeles que cantaban loas a la Virgen o que, como en este caso, tocaban instrumentos musicales.

Al igual que en los casos anteriores otro cacique se halla en el frontal del carro y detrás los representantes de la hermandad e insignia de la parroquia que acogía a ésa corporación. La sencilla arquitectura de las casas de fondo, con sus vanos, cortinajes y espectadores sirve de cerramiento al apretado espacio pictórico que suelen disponer los pintores indios.

6. *San Cristóbal.* Sobre carro de plata con cuatro ruedas es portada la efigie del Santo gigante que lleva una palmera a modo de báculo y el Niño sobre los hombros. Procede de la vieja parroquia dedicada a este Santo en la colina del Kolkampata y que fundara el inca don Cristóbal Paullu Túpac a mediados del s. XVI. El lugar era de antaño residencia real incaica y se mantuvo como tal hasta los días del inca Sairi Túpac, último de los reyes indígenas, ya en período virreinal.

El Santo es patrono del barrio y por ello preside la representación parroquial el cacique don Carlos Guaynacápac, alférez de S. M. y descendiente directo de Sairi Túpac. Como miembro de la vieja realeza lleva sobre la cabeza el «llautu» del cual pende una borla roja(mascaipacha); este tocado y borla correspondía a los Incas o a sus herederos directos. La túnica blanca o «cusma» procede de telares tradicionales y está bordada con motivos geométricos incaicos. Sobre el pecho luce un gran pectoral de oro con imagen del sol y rodilleras adornadas con figuras con relieve de pumas. El manto es corto y está igualmente bordado, por debajo del mismo aparecen las mangas con ricos encajes de Flandes. Dentro de su simpleza compositiva el artista ha sabido captar todos los atributos reales, sin descuidar detalles como los del fondo arquitectónico con ventanas atestadas de gentes, gigantesco papagayo sobre un tejado y comitiva parroquial que porta la manguilla, zona donde parecen acusarse indicios de retratos.

7. *Santa Rosa y «La Linda».* Es probable que estas andas cerrasen el desfile de carros triunfales por el rango y antigüedad de las imágenes. El lienzo representa un altar coronado por Carlos II y con diferentes historias pintadas en los cuerpos inferiores; delante desfilan dos andas con las figuras de Santa Rosa —recien canonizada— y «La Linda» que es una talla dedicada a la Virgen de la Asunción, titular de la Catedral; según se cree esta imagen podría ser talla de origen peninsular, pero está totalmente revestida de ricas vestiduras y joyas. La inclusión de Santa Rosa, primera Santa americana y además peruana, se explica perfectamente en esta zona de rango privilegiado. Preside esta composición el alférez don Baltasar Tupa Puma con su padre, probablemente donantes de la serie; un paje lleva la «mascaipecha» en el séquito indio, compuesto por los rostros más expresivos de todo el conjunto.

8. *Comunidad de Bernardos.* Inician el desfile de las comunidades religiosas —como menos antiguos en Cuzco— un grupo de jesuitas revestidos con roquetes y ropones; al centro del cortejo está un caballero de Calatrava con el Gonfalón y detrás, bajo el arco de triunfo, los jóvenes «bernardos», alumnos becarios del colegio jesuita de San Bernardo con sus ropajes pardos y becas rojas. Pasan debajo del citado arco de espejos, flores y ángeles; y luego delante de un altar con frontales de plata labrada rematado por el Crucificado, pero totalmente flanqueado por arcángeles; los que se ven en la parte superior guardan ciertos parecidos con otros de colecciones de Sevilla y Lima, pero los demás son tipicamente cuzqueños por sus originales vestimentas y tocados. Como notas de interés en este cuadro deben resaltarse la presencia de dos grandes lienzos de paisajes en la parte superior del altar, la riqueza de atuendos y aspectos dignos, circunspectos, de los espectadores del fondo, en contraste

con el animado coloquio y ciertos visos de realismo que exhiben las consabidas medias figuras, populares, de los primeros planos. En este lado del cuadro, y en el ángulo izquierdo, aparece en mayor tamaño la ya mencionada mujer india, de mediana edad y con lujosas vestiduras, lo que probablemente hace referencia a ser esposa o madre de alguno de los caciques donantes.

9. *Comunidad de jesuitas.* Delante del templo de la Compañía se levanta un altar de plata coronado por gran dosel que cobija una imagen de la Virgen; le sirven de corte celestial numerosas figuras de ángeles con originales y altos tocados de plumas. La comunidad de jesuitas se encuentra a un lado del altar y algunos de ellos parecen auténticos retratos, sobre todo los de los dos religiosos que lucen gafas oscuras, pequeñas, con ceños adustos y cierto aspecto malévolo como ha querido verlos Ernesto Sarmiento [16]. Hay también personas de la nobleza, pero, no obstante, lo mejor son los tipos populares; en ocasiones de expresivos rostros festivos y en otras con cierta melancolía y tristeza, aunque estas expresiones son más visibles en los personajes indios y mestizos que figuran en los cortejos, que no ríen nunca, mientras que los que aparecen en la zona popular son de más variadas posturas y matices de expresión. En este cuadro las cabezas de las figuras que componen el pueblo se mueven en distintas direcciones y parecen prestar muy poca atención al paso de las andas que llevadas por indios soportan el peso de las tallas de San Ignacio y San Francisco de Borja que van juntos y que en realidad no debían de ser de gran devoción entre los estamentos populares, lo que se reflejaría en esa especie de indiferencia que observa el animado grupo de espectadores del primer plano.

10. *Comunidad de agustinos.* En este uno de los más interesantes cuadros de la serie y de los más grandes, mide 2,25 m. de alto por 3,55 m. de largo [17]; hoy se encuentra en la colección Peña Otaegui de Santiago de Chile. Representa a la comunidad agustina de Cuzco desfilando por la plaza del Cabildo en dirección hacia la calle Santa Teresa —la que se encuentra alfombrada—. Los frailes aparecen como en coloquios y por parejas, con visibles tonsuras y suaves actitudes itinerantes; es posible que algunos sean retratos. Pasan primero por un arco que tiene columnas salomónicas adosadas, espejos en las enjutas y trasdós de medio punto, y en el ático unos ángeles con filacterias que flanquean una figura que podría ser la de San José.

El altar de plata y espejos, cuadros, etc., es de los que ofrece más novedad en cuanto a plata, pues como si fuera un biombo abierto ofrece ocho caras en ángulo en el primer cuerpo y seis en los cuatro cuerpos restantes. Como es corriente en estas obras de arquitectura efímera se decora con candelabros, floreros, incensarios, ángeles de bulto (probablemente de tela encolada y tocados de plumas), flores de rutilantes colores de papel brillante y coronado el conjunto por un tabernáculo de columnas salomónicas en el que aparece una hermosa custodia. Detrás del altar hay unas ricas colgaduras y sobre ella seis cuadros de santos entre los que se distinguen a los santos reyes Luis y Fernando. La portada vecina es de dintel y lleva encima, bajo dosel, un gran cuadro de Carlos II joven, que debe ser una versión local de los retratos oficiales pintados por Carreño en Madrid y por entonces ya conocidos en todos los reinos hispánicos.

La concurrencia de espectadores es muy numerosa en este lienzo; a un lado del altar, en el izquierdo hay una tribuna alfombrada con asientos y cojines donde se ven sentados a damas y caballeros que por las vestimentas y dignas actitudes puede que represente a los miembros del Cabildo secular y a sus familiares. Al otro lado, en el derecho, se ve un grupo compuesto por músicos y danzarines con vestidos hispanicos que animan el festejo y atraen la atención del numeroso público del primer plano. Es posible que estos bailes fuesen las criticadas «zarabandas», despectivamente ignoradas por los elegantes del Cabildo que hacen co-

mo que presencian el cortejo y en cambio, atentamente seguidas las evoluciones de los bailarines por los espectadores populares.

11. *Comunidades de franciscanos.* También este lienzo se encuentra en la colección Peña Otaegui de Chile. Representa a los frailes de San Francisco de la ciudad por el portal de Panes de la plaza mayor y con dirección a la calle de Espaderos. Los religiosos están tratados con dignidad y hay retratos evidentes como se puede apreciar en los cuatro últimos frailes del cortejo, uno de ellos con gafas y acentuada calva que parece indicar responde a unos rasgos muy individualizados. También pasan los religiosos bajo un arco de salomónicas y emblemas eucarísticos, así como delante de un altar de plata cuajado de candelabros y arcángeles. El alto pedestal sobre el que destacan las columnas salomónicas pareadas sería un espléndido lugar para firma del autor, pero no se distingue ninguna de momento. En la parte superior del cuadro y a modo de friso hay una serie de pinturas en las que se aprecian tres paisajes, arcángeles y santas; entre los primeros se reconocen a San Miguel y a San Rafael, entre las segundas a Santa Elena.

Como en las demás ocasiones el público noble, mediano y popular se distribuye en las zonas habituales de la serie, si bien en este caso destaca ese afán por lo anecdótico en el autor al pintar a un niño indio que sin ningún respeto se coloca en la boca una especie de caña por la que sopla y echa pelotillas —quizá de barro o pasta de maíz— a los graves religiosos; una mujer —al parecer vendedora ambulante— se acerca al rapaz con probables intenciones de impedir la burla, pero todo ocurre ante la indiferencia general. Entre los personajes de primer plano hay dos hombre y mujer —mestizos probablemente— que mantienen animado diálogo; destacan por tener mayor proporción que los demás y podrían sugerir un coloquio amoroso por el juego de manos, únicas que aparecen en este sector del lienzo.

12. *Comunidad de dominicos.* Al igual que los dos anteriores este cuadro se encuentra en la mencionada colección chilena. Representa a los dominicos de Cuzco con mayor verismo que en los anteriores casos; hay frailes altos, bajos, gruesos y escuálidos; algunos miran directamente hacia el espectador como si se tratara de retratos. A diferencia de los otros cortejos, los dominicos no van sólos, sino mezclados con multitud de personajes masculinos. Pasan por delante de los soportales de la plaza del Cabildo donde aparecen damas de la nobleza local, sentadas y ricamente vestidas; en sus séquitos figuran esclavos negros lo que de siempre fue un lujo de Cuzco.

El arco triunfal es de los más sencillos, pero como es de rigor, alegórico del triunfo de la Eucaristía y custodiada la representación de las Sagradas Formas por los tres arcángeles, Gabriel, Miguel y Rafael. Como siempre las notas de mayor interés parecen concentrarse en la zona popular, la de los personajes despiadadamente cortados no en media, sino en un cuarto de figura, pero con expresivos rostros realistas. Entre la aparente masa se ve a un hombre cuyo aspecto es el de un enfermo mental; es quizá, el loco, figura que no faltó nunca en la charanga y fiesta del medievo; es realmente una sorpresa encontrarle en este cortejo cuzqueño, pero explicable por las innegables raíces europeas de la serie, pese a su indudable aspecto mestizo.

Hay otra escena en la que dos pillastres echan pelotillas, por sendas cañas, a un negro ante las burlas de los demás, lo que confirma el tono festivo del ambiente y la vieja rivalidad entre negros e indios en el virreinato peruano.

13. *Comunidad mercedaria.* Es de las más antiguas en Perú y por ello debería anteceder al palio bajo el cual era portada la custodia. Desfilan los frailes tras la cruz de guía y ciriales, por parejas, con variadas actitudes, pero elegantes y solemnes (lám. 4); van por la calle Heladeros y pasan como es usual bajo un arco que pese a su sencillez arquitectónica es de los más interesantes. En el exterior de este arco los pilares se decoran con espejos de marcos de madera y cuadros de diferentes temas. Sobre el entablamento hay un segundo cuerpo que

adopta forma de templete dentro del cual se ve una imagen de la Virgen; esta especie de tabernáculo se cubre con una bóveda flanqueada al exterior por ángeles y remata el centro una bola sobre la que apoya una figura desnuda de difícil equilibrio manierista y que toca una trompeta; es posiblemente una composición mitológica y de las pocas que por entonces quedaban, pues antes debieron ser más frecuentes, según conocidas modas en los Corpus de Sevilla y Lima. En diferentes partes del arco penden banderolas, lámparas y pebeteros.

El altar es sencillo, de plata labrada y se decora con imágenes, pintada la del Redentor bajo dosel con crespones y de bulto los cuatro Padres de la Iglesia latina. No faltan las cintas, flores, cera, incienso y demás adornos de este tipo de altares cuzqueños. La arquitectura del fondo no parece muy veraz y como siempre sus vanos se hallan atestados de personas de cierto rango social. En el primer plano volveremos a encontrar más variedad y realismo; actitudes de atención y de indiferencia; la consabida broma del niño que echa pelotillas, esta vez a un personaje que parece no ser hispano y lleva estrafalarias vestiduras, todo lo cual divierte al grupo humano que se concentra en ese ángulo del cuadro.

14. *El Palio por la plaza.* Ha salido del templo el palio que es de color rojo con caídas doradas y seis varales de plata sostenidos por caballeros de la nobleza; abajo se encuentra el Obispo de Cuzco don Manuel de Mollinedo y Angulo, bastante bien retratado; porta el sol de la custodia anterior a la actual, que se aprecia era también de oro con incrustaciones de piedras. El cortejo que acompaña es casi todo de peninsulares, pero un indio noble, vestido a la española, sostiene uno de los varales del palio. Como es de protocolo dos ministros portan el báculo y mitra del Prelado. El pueblo se arrodilla al paso de la Santa Forma y en esta ocasión no aparecen disminuidas las figuras, sino de cuerpo entero; una excepción la constituye la donante de actitud orante y ropas monjiles a la que nos hemos referido con anterioridad y que aparece en el ángulo inferior derecho del cuadro; es la única dentro de los posibles donantes que podría ser mestiza, pero de momento se desconoce su identidad.

Valor especial en este lienzo tiene la vista completa de la fachada de la catedral después del terremoto de 1650; se ve el templo reconstruido pocos años antes de pintarse esta serie. Aunque el pintor no parece tener una excesiva preocupación por representar con detalle los elementos arquitectónicos —mas le interesan los tipos humanos, vestiduras y escenas anecdóticas—, en esta ocasión es bastante fiel a las formas que se sabe exhibía por aquellas calendas el primer templo cuzqueño. Lo mismo se aprecia con respecto al edificio que años después fue sustituido por la actual iglesia del Triunfo; era entonces un monumento en forma de templete o capilla abierta con gran cúpula flanqueada por pináculos, tal como se ve parcialmente en un extremo del cuadro. Al otro lado de la catedral se distingue el espacio sobre el que se construiría en el siglo XVIII el templo de Jesús y María; en los días de Mollinedo era una plazoleta interna con cruz de piedra al centro. Detrás de este conjunto catedralicio el pintor procura darnos una sensación de profundidad espacial mediante efectos de profundidad espacial no muy conseguidos y simplicidad geométrica de la arquitectura; en estos recursos el artista es probable que se inspirase en las composiciones de paisajes flamencos y no en el auténtico paisaje urbano y montes que circundan la ciudad. No deja de resultar extraño el desdén de los pintores cuzqueños por ese entorno geográfico, uno de los más bellos y sugestivos de los Andes.

El colorido de este cuadro es de los más gratos; en casi todo los demás que componen la serie predomina el tono rojizo, pero este se matiza algo debido al contraste de las negras vestiduras de los personajes que van junto al palio rojo y paisaje del fondo.

15. *La procesión entra en la catedral.* (lám. 5). Es evidente que este lienzo es el último de la serie, tal como la hemos concebido de acuerdo a un criterio de carácter jerárquico y procesional. Se supone que los carros que han desfilado en primer lugar con las imágenes de Santiago, San Sebastián, Virgen de Belén, San Cristóbal, La Asunción, etc., esperan en el

atrio de la catedral con sus respectivas corporaciones y banderas a que pase el palio para rendir homenaje al Santísimo Sacramento. En cambio los grupos de comunidades religiosas han penetrado ya en el templo con sus cruces y ciriales. El cuadro representa el momento en que llega el palio casi a la puerta central de la catedral precedido de las insignias catedralicias, portadas por servidores de ricas dalmáticas, monaguillos cantores, canónigos y luego el palio con el Obispo y sus ministros. La riqueza y colorido de esta triunfal entrada se hallan realzados por un grupo de caciques indios vestidos de gran gala que se encuentran en el atrio y permanecen de pie, no de rodillas, mientras que todos los demás espectadores, aunque de pie, se descubren. Es interesante advertir que las miradas de los componentes del séquito del Obispo se vuelven hacia ese grupo de nobles indios, pero resultaría aventurado suponer las causas que provocaron esa aparente expectación, tal vez sólo motivada por la magnificiencia de las vestiduras y deslumbrantes tocados que permanecían sobre sus cabezas. En el ángulo inferior derecho aparece en media figura, otro donante y también en actitud orante; se ve que es un noble indio, pero con vestidos hispanos.

Hasta aquí el contenido y descripción de cada uno de estos cuadros de la antigua iglesia de Santa Ana; creemos que son harto significativos del clima de fiesta de la ciudad en esa solemne oportunidad y pueden considerarse como expresivos de un ambiente fundamentalmente barroco, pero con unas categorías específicas determinadas por la sensibilidad de indios y mestizos, muy difíciles de comprender o medir bajo prismas y parámetros exclusivamente europeos.

La fiesta del Corpus Christi retratada en esta serie no es probablemente la de una fecha concreta; tiene cierto sentido intemporal; en realidad es la representación de dicha fiesta religiosa en los años de apogeo de la ciudad, después de culminar las obras de restauración a que obligó el calamitoso terremoto de 1650; es pues, el Corpus de la época Mollinedo.

III. La festividad del Corpus en épocas posteriores

No es nuestra intención la de historiar toda la festividad del Corpus Christi en Cuzco, pero es útil para nuestro cometido de señalar el período barroco como el más brillante, el analizar brevemente las posteriores etapas por las que ha pasado dicha fiesta.

Como es de suponer el siglo XVIII en sus larguísimos años barrocos continuó siendo propicio para tan magna celebración. Los gremios de artesanos, industrias y comercio contribuyeron a que se mantuviese el esplendor de antaño mediante la instalación de los rutilantes altares llenos de alegorías eucarísticas.

Los eclesiástiticos mantuvieron el fervor litúrgico y en general fue en auge el culto por la Eucaristía, de lo cual da fehaciente testimonio la escuela pictórica cuzqueña que en ese siglo dedica al expresado tema innumerables lienzos con las más peregrinas e ingénuas composiciones, pero siempre interesantes y hasta apasionantes por lo que tienen de significación en sentimientos religiosos y la forma de interpretar los misterios de la Fe.

Dos piezas de singular riqueza vinieron a engalanar el cortejo cuzqueño como regalo de ilustres prelados; el primero fue el carro de plata para llevar la custodia completa, lo que determinó la desaparición del palio; fue donación del Obispo carmelita calzado Fr. Bernardo de Serrada, quien gorbernó la diócesis desde 1727 hasta su muerte ocurrida en 1733; a él se debe la edificación de la iglesia del Triundo y el magnífico carro de plata para el Corpus, el cual alcanza 2,5 m. de alto con forma de templete rematado por la estátua de la Fe; se sabe que costó 8.043 pesos [18].

La segunda pieza de valor para esta procesión fue la nueva custodia de oro macizo donada en 1745 por el obispo don Pedro Morcillo Rubio de Auñón. Fue hecha por el orfebre Gre-

gorio Gallegos con 26 kilos de oro y 1.034 piedras preciosas y una altura de 1,20 m. Esta joya de incalculable valor señala quizá el punto más alto de la festividad en los años virreinales, después poco se pudo hacer para dar brillantez al festejo. Por el contrario, en el último tercio del siglo XVIII, acontecimientos de otra índole, pero decisivos en la vida social y artística de la ciudad, determinaron cierta decadencia en el Corpus. La historia de esta fiesta cuzqueña es paralela a las desdichas y fortuna de la ciudad; como si fuera un espejo se retratan fielmente en esa festividad, los diferentes períodos de brillantez y decadencia por los que sucesivamente pasó. Por ello los años finales del siglo XVIII, después de la sublevación de Túpac Amaru y los consiguientes años de inestabilidad, fueron de poco interés o abandono de antiguas tradiciones, las que por otra parte no comprendían ni alentaban los nuevos gobernantes, tanto civiles como eclesiásticos, educados bien en la península o en Lima en las tendencias críticas del neoclásico, al extremo de llegar a considerar aberrantes y blasfemas muchas de las creaciones usuales en las festividades religiosas del período barroco.

Sin embargo, los estamentos medios y populares no pensaban igual y por ello no resulta extraño comprobar que en junio del año 1800, en vísperas de un nuevo Corpus, el alcalde del gremio de los plateros, Rafael Gallegos, pidiese al Cabildo en carta abierta, por sí en nombre de su corporación, que se restableciesen las costumbres usadas desde tiempo inmemorial «autorizadas judicialmente y por ley», de que los artesanos, batiojas, relojeros, tiradores, hojalateros, fundidores y plateros, continuasen con los encargos de celebrar la festividad del Corpus mediante la construcción de «altares decentes y mejores, como el de San Eloy» en el orden que se estilaba antes [19].

Este escrito es lo suficientemente elocuente como para indicar con claridad que los años previos a la emancipación política de Perú, coincidentes con los del frío academicismo neoclásico, no fueron muy propicios para mantener el boato de los años barrocos, independientemente de consideraciones extra-artísticas y que por supuesto no pueden perderse de vista.

Las guerras, la incuria y otros males decimonónicos causaron la pérdida de muchas piezas de plata (frontales, candelabros, pebeteros, andas, carros, etc.) así como otras de oro y piedras; pero se conservaron las dos preciadas joyas de la catedral. Fueron desapareciendo los famosos altares de los gremios, pues también la vida artesanal dejó de agruparse en estas organizaciones. Las vocaciones religiosas disminuyeron y la propia Iglesia perdió un tanto de su antiguo poder, por lo que la liturgia y pompa de los ritos no pudieron mantenerse con pasados esplendores. Pero el pueblo fue fiel a sus costumbres y entre otras a esta fiesta ya unida por entonces a consuetudinarias formas de expresión. En realidad el espíritu de fiesta no había muerto, pues no desaparece nunca de la condición humana; puede pasar períodos de languidez, pero no se extingue; y el Corpus, lo hemos visto, era la fiesta máxima de Cuzco. A diferencia de otros lugares el pueblo salvó tan entrañable celebración y a ello no debió de ser ajeno cierto espíritu de rebeldía popular frente a las refinadas y neoclásicas actitudes de las clases altas; paradojicamente en los Andes, ser rebelde o revolucionario significaba también ser barroco.

Las parroquias de Cuzco y de pueblos aledaños no renunciaron a lo que se entendía patrimonio de la comarca y con estas posturas terminaron por mantener para la posteridad la peculiar fiesta. Es de observar que la composición actual —que data de fines del siglo XIX y principios del XX— se han enriquecido con el colorismo y sentimientos de la piedad popular indígena; ha dejado de ser la fiesta de todos, para ser una fiesta india, o en todo caso mestiza, y no por ello menos bella, pues en realidad es auténtica.

Hoy el Corpus congrega a los patrones de las parroquias de la ciudad y de los pueblos vecinos, pero no tiene los elementos de riqueza hiperbólica de siglos pasados. Sigue siendo la gran fiesta de Cuzco, pues no la supera ninguna otra celebración religiosa ni patriótica.

Todavía concurren catorce imágenes portadas sobre andas, no en carros (lám. 6); Vírgenes con «achiwa» (sombrilla de las princesas incaicas) y con «Killkito» (pequeño ángel que sirve a la Señora) [20]; y subsisten formas barroquistas que han quedado fijadas como las apropiadas para la más solemne procesión de la ciudad. Han desaparecido los arcos triunfales y la gran mayoría de los altares de arquitectura efímera, aunque hasta hace poco se elevaba uno de espejos en la fachada de La Compañía y otro en el atrio de la iglesia del Triunfo. En las esquinas de la plaza y quizá como recuerdo de las antiguas posas procesionales de las antiguas parroquias y conventos andinos, se colocaban hasta los años de 1950, toldos y adornos coloristas, incluso con algunas imágenes para cobijar las andas en su recorrido y hacer las correspondientes estaciones o relevos de cargadores, lo que hemos visto que subsiste en pueblos del interior como Zurite y Huarocondo. Son muchos los cambios que se han operado en esta festividad, pero no cabe duda que tiene unas connotaciones de gran interés y que como antes es aun la gran fiesta de Cuzco; la del triunfo de la Eucaristía en los Andes y la concentración comarcal de los pueblos tributarios de la vieja capital del incario. Es cierto que en el festejo hay una larga serie de aspectos antropológicos y sociológicos que omitimos, pero ello escapan a este sencillo cometido y merecen una futura y autentica monografía. Nuestros límites son los del período barroco, los que hemos querido imponernos para analizar la comentada serie de cuadros, expresivos como ningún otro ciclo en el mundo hispánico de lo que fueron las fiestas del barroco. Pese a sus evidentes anacronismos, faltas de perspectiva, defectuosa composición y monótono colorido, pueden considerarse como fuentes innegables de unos comportamientos humanos que también nos ayudan a mejor conocer la historia.

NOTAS

1 LLEO CAÑAL, V.: *Fiesta Grande: El Corpus Christi en la historia de Sevilla.* Sella, 1980. p. 15.

2 BONET CORREA, A.: *Andalucía Barroca.* Barcelona, 1979. p. 253.

3 LLEO CAÑAL, V.: op. cit. p. 23.

4 GESTOSO PEREZ, J.: *Curiosidades antiguas sevillanas.* Sevilla, 1910.

5 BARRIONUEVO, A.: *Cuzco mágico.* Lima, 1968. p. 51.

6 SABOGAL, J.: *El desván de la imaginería peruana.* Lima, 1956. p. 59.

7 MESA, J. de - Gisbert, T.: *Contribuciones al estudio de la arquitectura andina.* La Paz, 1966.

8 BARRIONUEVO, A.: op. cit. p. 50..

9 Sobre el particular pueden consultarse los siguientes autores:
García, J. Uriel: *La ciudad de los Incas.* Cuzco, 1927.
Cossió del Pomar, F.: *Pintura colonial (escuela cuzqueña).* París-Cuzco, 1928.
Mariátegui Oliva, R.: *Pintura cuzqueña del siglo XVII.* Lima, 1951. *Pintura cuzqueña en Chile.* Lima, 1954.
Kubler, G. - Soria, M.: *Art and architecture in Spain and Portugal and their american dominios, 1500 to 1800.* Baltimore, 1959.
Mesa, J. de - Gisbert, T.: *Historia de la pintura cuzqueña.* Buenos Aires, 1962.
Marco Dorta, E.: *Arte en América y Filipinas.* Madrid, 1973.
Sarmiento Silva, E.: *Arte y tesoros del Perú: pintura virreinal.* Lima, 1973.

10 GARCIA, J. Uriel: *La serie del Corpus de Cuzco.* En Diario «La Prensa». Buenos Aires, 2 de mayo de 1937.

11. MESA, J. de - Gisbert, T.: *Historia de la pintura...* p. 98.

12 Cornejo Bouroncle da noticia de varios contratos de este tipo, entre otros:
—16-3-1739, fecha en que los diputados del gremio de los mercaderes encargan a Jerónimo de Lozada un altar para la fiesta del Corpus Christi con «toda decencia y aseo» por 300 pesos.
—29-3-1739, para este mismo Corpus se compromete el mencionado Jerónimo de Lozada a levantar otro altar para el gremio de comerciantes —diferente del anterior— en el que debía colocar, en el primer cuerpo, 60 espejos y 40 niños vestidos; 12 profetas en el friso; 12 apóstoles y 3 frontales, uno de plata y 2 de tela. En el segundo cuerpo: 12 niños, 12 láminas (?) y 6 niños a cada lado; dos escritores de carey con sus querubines vestidos a los lados y cada uno con sus arcos; 4 docenas de plumas blancas, ramos y flores de mano, 4 hacheros dorados, 6 blandones de plata, 10 velas de cera para los hacheros y blandones. En frente del referido altar, un tablero con su sitial y sus láminas (?) y un retrato de Felipe V; en dicho tablado se colocarían los músicos. Todo por 200 pesos corrientes.
—23-4-1773. El gremio de escribanos contrata un altar con el maestro altareo Bernardo Dávalos por 36 pesos de a 8 reales.
CORNEJO BOURONCLE, J.: *Derroteros de arte cuzqueño.* Cuzco, 1960. pp. 297,298, 307 y 308.

13 LLEO CAÑAL, V.: *Arte y espectáculo: la fiesta del Corpus Christi en Sevilla en los siglos XVI y XVII.* Sevilla, 1975.

14 GISBERT. T.: *Iconografía y mitos indígenas en el arte.* La Paz, 1980. p. 97.

15 Ibídem.

16 SARMIENTO SILVA, E.: op. cit. p. 130.

17 MARIATEGUI OLIVA, R.: *Pintura cuzqueña en Chile* p. 19.

18 ESQUIVEL Y NAVIA, D.: *Noticias cronológicas de la gran ciudad de Cuzco.* Lima, 1980. Tomo II, p. 252.

19 CORNEJO BOURONCLE, J.: op. cit. p. 317.

20 TORD, L. E.: *Crónicas del Cuzco.* Lima, 1977, p. 71.

Lám. 1



Altar de la Cena. Lienzo del Museo de Arte Virreinal del Arzobispado de Cuzco.

Lám. 2



Carro triunfal de San Sebastián. Museo Virreinal. Arzobispado de Cuzco.

Lám. 3



Carro de la Virgen de Belén, o de la Purificada. Museo Virreinal. Arzobispado de Cuzco.

Lám. 4



Desfile de la comunidad mercedaria. Museo Virreinal. Arzobispado de Sevilla.

Lám. 5



La procesión entra en el templo. Museo Virreinal. Arzobispado de Cuzco.

Lám. 6



Andas de San Sebastián en el cortejo actual del Corpus Christi de Cuzco.